
Le « Grand Siècle » dans le cinéma français contemporain. Déconstruction ou continuation d'un mythe ?

Das „Klassische Jahrhundert“ im zeitgenössischen französischen Film

The “Grand Siècle” in contemporary French cinema

Andrea Grewe



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/5916>

DOI : 10.4000/ceg.5916

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2013

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Andrea Grewe, « Le « Grand Siècle » dans le cinéma français contemporain. Déconstruction ou continuation d'un mythe ? », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 65 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/5916> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.5916>

Tous droits réservés

Le « Grand Siècle » dans le cinéma français contemporain. Déconstruction ou continuation d'un mythe ?

Andrea GREWE
Université d'Osnabrück

Le renouveau du film historique

Depuis la fin des années 1980, nous assistons dans le cinéma français à un retour en force du film historique ou film en costumes. Une partie considérable de ceux-ci a pour cadre le XVII^e siècle. Voici pour illustrer le phénomène une petite liste qui ne prétend pas bien entendu à l'exhaustivité. Tout commence en 1990 avec *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau. Viennent ensuite, en 1991, *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau d'après le roman éponyme de Pascal Quignard, puis en 1993 *Louis enfant-roi* de Roger Planchon et *L'allée du roi* de Nina Companeez. *Vatel* de Roland Joffé, *Saint-Cyr* de Patricia Mazuy et *Le roi danse* d'Alain Corbiau sortent en salle en 2000. Trois adaptations cinématographiques de *La princesse de Clèves* voient le jour entre 1999 et 2009 : *La lettre* (1999) de Manuel de Oliveira, *La fidélité* (2000) d'Andrzej Zulawski et *La belle personne* (2009) de Christophe Honoré. À cette liste, on peut ajouter le documentaire *Nous, Princesse de Clèves*, tourné par Régis Sauder et sorti en 2011, qui montre comment les élèves d'un lycée, situé dans un quartier populaire de Marseille, peuvent s'approprier ce texte du XVII^e siècle.

Dans la première décennie du nouveau millénaire, l'engouement cinématographique pour le XVII^e siècle ne s'est pas démenti : *Fragments sur la Grâce* de Vincent Dieutre et *Les amours d'Astrée et de Céladon*, le dernier film d'Eric Rohmer, sont sortis en 2007, et, au Festival de Cannes de 2010, Bertrand Tavernier a présenté son adaptation cinématographique de *La Princesse de Montpensier* de Madame de Lafayette. À côté des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires du XVII^e siècle, par exemple les romans de Madame de Lafayette et d'Honoré d'Urfé, il s'agit donc surtout de créations « originales », basées sur des scénarios ou romans contemporains et s'inspirant plus ou moins librement de la biographie de personnages

historiques comme Vatel, Lully ou Madame de Maintenon. Les adaptations d'œuvres littéraires du XIX^e siècle qui constituaient encore la majorité des films en costumes dans la première moitié du XX^e siècle se font en revanche plutôt rares.

Jusqu'à présent, la critique universitaire, qu'elle soit littéraire ou cinématographique, a tout juste pris note de cette tendance : en France, un premier colloque organisé à Bordeaux en 2006 sous le titre *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran* a analysé le phénomène du « nouveau » film historique en général, tandis qu'en Allemagne, un colloque fut consacré la même année au rapport entre *Siècle classique et cinéma contemporain*¹. Ce renouveau du film en costumes ayant pour sujet le XVII^e siècle est d'autant plus remarquable que cette époque fut pratiquement absente des écrans pendant une bonne vingtaine d'années, à savoir dans les années 1970 et 1980.

Dans ma contribution, je me suis fixé trois objectifs : dans un premier temps, je me propose de présenter à grands traits l'image du « Grand Siècle » dans le cinéma actuel en posant notamment la question de sa « nouveauté » et en recherchant les causes de la fascination qu'il exerce sur les réalisateurs contemporains. Pour ce faire, je passerai brièvement en revue les films mentionnés ci-dessus. Dans un second temps, je me pencherai plus en détail sur deux films qui, à mon avis, se distinguent par une approche particulièrement innovante et approfondie du sujet : *Tous les matins du monde* et *Fragments sur la Grâce*, deux films qui forment en outre – avec les adaptations de la *Princesse de Clèves* – un groupe à part en ce sens qu'ils s'inspirent du jansénisme. Pour finir, je voudrais examiner le rapport entre la vision contemporaine du XVII^e siècle et l'image (ou les images) élaborée(s) au XIX^e siècle en me demandant si l'on constate des continuités ou au contraire des ruptures dans la conceptualisation d'une époque depuis longtemps définie comme le « Grand Siècle » ou le « Siècle classique » de l'histoire nationale et littéraire de la France – canonisation due en grande partie au XIX^e siècle².

Une telle approche me semble d'autant plus légitime que, pour les sociétés occidentales, le cinéma constitue d'après François Amy de La Bretèque « l'un des vecteurs privilégiés d'accès à leur mémoire des siècles fondateurs³ » si

¹ Pierre BEYLOT, Raphaëlle MOINE (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran. Contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009. Roswitha BÖHM, Andrea GREWE, Margarete ZIMMERMANN (dir.), *Siècle classique et cinéma contemporain. Actes de la section 5 du V^e congrès de l'Association des Francoromanistes allemands Martin Luther-Universität Halle/Wittenberg, 26 au 29 septembre 2006*, Tübingen, Gunter Narr, 2009.

² Pour une rapide synthèse des processus de canonisation et du rôle qui revient au XIX^e siècle dans la définition des classiques, je renvoie à l'introduction de Frédéric Weinmann dans le présent numéro. Pour une analyse approfondie, voir Stéphane ZÉKIAN, *L'Invention des classiques. Le « siècle de Louis XIV » existe-t-il ?*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

³ François AMY DE LA BRETÈQUE, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 13.

bien qu'on peut même voir « dans le film en costumes un héritier des institutions chargées de diffuser le savoir, comme l'école laïque en France⁴ ». Dans le cadre d'une histoire des représentations du XVII^e siècle – siècle fondateur par excellence pour l'identité française –, les représentations cinématographiques deviennent ainsi une source importante si l'on veut connaître les modifications que l'image du XVII^e siècle a subies au cours du XX^e siècle, non seulement en soi, mais surtout en comparaison avec les images forgées au XIX^e.

La représentation du XVII^e siècle dans le cinéma contemporain

À la différence du film de cape et d'épée qui a marqué la représentation cinématographique du XVII^e siècle jusqu'à la fin des années 1960, le « nouveau » film historique privilégie la seconde moitié du siècle, c'est-à-dire le règne de Louis XIV et la monarchie absolue⁵. Dans de nombreux films, tels *Louis enfant-roi*, *L'allée du roi*, *Vatel*, *Saint-Cyr* et *Le roi danse*, la cour de Louis XIV constitue le cadre de l'action. Malgré le luxe déployé par les réalisateurs pour reconstituer avec minutie les « fastes de Versailles » et les décors, costumes, architectures, voire les jardins de l'époque, la peinture de la société de cour ne manque pas de couleurs sombres et d'accents menaçants. Ainsi, l'image du XVII^e siècle dans *Saint-Cyr* de Patricia Mazuy est plutôt négative : « Peu de traces ici de la légende dorée du Grand Siècle, mais un attrait certain pour sa légende noire, la guerre, la misère, la saleté, la violence, la maladie et la mort⁶. » *Vatel* de Roland Joffé est quant à lui considéré comme un film qui « réussit parfaitement à intégrer ce qu'on est convenu d'appeler *l'envers du Grand Siècle* et des coulisses de la société de cour⁷ ». En effet, les réalisateurs mettent surtout l'accent sur les contraintes qui pèsent sur l'individu dans la société de cour et plus encore sur la dépendance vis-à-vis de la faveur du roi.

En outre, les protagonistes de ces films sont fréquemment des « artistes » : poètes-dramaturges comme Cyrano de Bergerac, musiciens comme Lully et Marin Marais, gens de théâtre comme Mademoiselle du Parc dans *Marquise* (1997) de Vera Belmont, ou maîtres de plaisir comme Vatel qui, en qualité

⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁵ Pour une brève présentation de l'évolution récente du film historique ayant pour cadre le XVII^e siècle, voir l'introduction « Siècle classique et cinéma contemporain : bilan d'une rencontre », in BÖHM, GREWE, ZIMMERMANN (dir.), *Siècle classique et cinéma contemporain*, p. 7-22.

⁶ Rotraud VON KULESSA, Dominique PICO, « Entre fiction et histoire : *Saint-Cyr* (1999) de Patricia Mazuy », in BÖHM, GREWE, ZIMMERMANN (dir.), *Siècle classique et cinéma contemporain*, p. 161-181, p. 162.

⁷ Gesa STEDMAN, Margarete ZIMMERMANN, « “Un paradigme parfait du monde actuel” ? Le film *Vatel* (2000) de Roland Joffé », in BÖHM, GREWE, ZIMMERMANN (dir.), *Siècle classique et cinéma contemporain*, p. 53-68, p. 67.

d'intendant de la maison de Condé, est responsable d'une fête somptueuse en l'honneur du roi. La place accordée aux arts du spectacle confère un fort aspect autoréférentiel à certains films qui, grâce à la mise en abîme, s'engagent dans une réflexion sur la fonction du spectacle qui peut être transposée à la situation contemporaine. C'est le cas entre autres de *Vatel* dont le protagoniste passe aux yeux de la critique pour « un personnage miroir du metteur en scène⁸ ». Le nouveau film en costumes se distingue donc de ses précurseurs des années 1950 et 1960 par une portée critique assez marquée à l'égard de l'époque qu'il dépeint. Il semble avoir fait siennes les orientations nouvelles de la recherche universitaire qui, depuis les années 1950-1960, cesse peu à peu de glorifier le « règne de Louis XIV » et met davantage l'accent sur « l'envers du Grand Siècle », pour reprendre un titre de Félix Gaiffe⁹. Les fondements d'une idéologie qui avait érigé le « Siècle classique » en sommet culturel de la civilisation française et en symbole de la grandeur nationale sont ainsi sapés¹⁰.

La troisième tendance du nouveau film historique concerne le rôle des femmes sous l'Ancien Régime. Dans des films comme *L'allée du roi* et *Saint-Cyr*, qui ont pour protagoniste Françoise d'Aubigné, alias Madame de Maintenon, nous rencontrons la figure de la « femme forte » exerçant une influence culturelle et politique décisive aussi bien dans les salons qu'à la cour. En mettant en relief le rôle capital de ces femmes tel qu'il a été révélé par les nombreuses études de genre au cours des dernières décennies, ces films « revisitent le patrimoine, c'est-à-dire une tradition historique patriarcale à partir de la revendication contemporaine de visibilité des femmes dans la société¹¹ ». Un survol des productions cinématographiques récentes rend donc manifeste une nette tendance à « déconstruire » l'image traditionnelle d'un Grand Siècle glorieux au profit de réalités occultées par la canonisation et la classicisation du XVII^e siècle. L'autoréflexivité qui caractérise une bonne partie de ces films montre qu'en se penchant sur le XVII^e siècle, les réalisateurs ne discutent pas seulement des problèmes de leur temps, mais réfléchissent également au statut de leur propre art dans la société contemporaine.

⁸ *Ibid.*, p. 67. Pour la réflexion poétologique dans *Tous les matins du monde* voir *infra*.

⁹ Félix GAIFFE, *L'envers du grand siècle. Étude historique et anecdotique*, Paris, Albin Michel, 1924.

¹⁰ Exception faite pour *Cyrano de Bergerac* de Rappeneau qui reste conforme à la tradition héritée du XIX^e siècle. Pour l'analyse de son évocation nostalgique d'une grandeur nationale passée et des motifs idéologiques sous-jacents, voir Raphaëlle MOINE, « Cyrano, c'est nous ! », in BEYLOT / MOINE (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran*, p. 49-63.

¹¹ Geneviève SELLIER, « Constructions féministes dans le film patrimonial contemporain », in BEYLOT / MOINE (dir.), *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran*, p. 107-122, p. 122. Pour une critique « genrée » du film de Patricia Mauzy sur Saint-Cyr et Mme de Maintenon, voir aussi VON KULESSA, PICO, « Entre fiction et histoire ».

La radicalisation du refus de la société et de la réflexion sur la fonction de l'art

Dans *Tous les matins du monde* et *Fragments sur la grâce*, le regard critique porté sur la société de cour et sur le pouvoir absolu se radicalise, ces deux films mettant en scène un mouvement de résistance à Versailles – opposition dont le centre est Port-Royal. Avec une lucidité accrue, ils poursuivent en outre la réflexion esthétique sur la nature de l'art et, en particulier, sur la question de la reconstitution du passé. Tandis que, dans *Fragments sur la Grâce*, Vincent Dieutre aborde ces questions par le biais du film documentaire, Alain Corneau – en collaboration avec l'écrivain Pascal Quignard – a signé un film historique conforme aux règles du genre, c'est-à-dire mêlant personnages fictifs et personnages historiques et peignant une histoire d'amour sur toile de fond historique. Dans *Tous les matins du monde*, qui a connu un succès étonnant auprès du grand public et de la critique et qui a même été proposé comme sujet au baccalauréat littéraire, Corneau raconte l'existence de deux personnages réels du XVII^e siècle, les musiciens Jean de Sainte-Colombe et Marin Marais, tout en leur prêtant une vie intérieure fictive, qu'il s'agisse de leurs amours, de leurs conceptions de la musique et de la vie en général, ainsi qu'un lien de maître à disciple¹².

Voici un bref résumé de l'action : Monsieur de Sainte-Colombe est un musicien réputé pour sa virtuosité à la viole. Après la mort prématurée de sa femme, il choisit de se retirer à la campagne en compagnie de ses deux filles. Ses relations sociales se limitent aux jansénistes dont il accompagne les offices religieux. Il ne craint pas même de décliner l'invitation du roi qui l'avait enjoint de venir jouer à la cour. Sa vie solitaire est toutefois interrompue par l'arrivée d'un jeune homme qui demande à devenir son élève. Après quelques hésitations, Sainte-Colombe accède à la demande de Marin Marais bien qu'il ne voie en lui qu'un musicien certes talentueux, mais dénué de vocation. Il le congédie lorsqu'il apprend que Marais a joué devant le roi. Tandis que ce dernier poursuit son ascension à la cour, Madeleine, la fille aînée de Sainte-Colombe, ne supportant pas que le jeune homme l'ait abandonnée, tombe malade et se suicide. Sainte-Colombe, peu de temps avant de mourir, accepte de recevoir Marais pour une dernière leçon. Cette « vie de Monsieur de Sainte-Colombe » est encadrée par deux séquences où le vieux Marin Marais interrompt une répétition pour raconter à ses musiciens la vie

¹² Comme l'a constaté Sébastien Denis (Sébastien DENIS, *Analyse d'une œuvre* : « *Tous les matins du monde* ». A. Corneau, 1991, Paris, Vrin, 2010, p. 9), le film « connut un succès important, à la fois public (avec plus de deux millions de spectateurs en salles), critique (avec une relative unanimité) et professionnel (avec l'obtention du prix Louis-Delluc et de sept "Césars") ». Le fait que le film ait été au programme de Terminale se reflète dans la publication de plusieurs ouvrages de vulgarisation : Guillaume BARDET, Dominique CARON, *Tous les matins du monde*. Pascal Quignard/Alain Corneau, Paris, Ellipses, 2010 ; Mathieu MESSAGER, François MOUTTAPA, Pascal Quignard/Alain Corneau. *Tous les matins du monde*. 40 Questions, 40 réponses, 4 études, Paris, Ellipses, 2010.

exemplaire de son maître dont le fantôme apparaît finalement pour le désigner comme son disciple.

À travers la vie de ces deux musiciens, le film présente deux façons de vivre radicalement opposées : la première est représentée par Marin Marais qui cherche à gagner la faveur du roi. Pour lui, la musique est en premier lieu un outil permettant de conquérir une place au sein de la société de cour. Profondément blessé par la perte de sa voix d'enfant qui avait mené à son exclusion du chœur de Saint-Germain-l'Auxerrois, il s'était dit « qu'il deviendrait musicien, qu'il se vengerait de la voix qui l'avait abandonnée, qu'il deviendrait un violiste renommé¹³ ». À la différence du roman dans lequel la cour est épargnée, le film évoque la splendeur éblouissante de Versailles, notamment dans les séquences qui montrent Marin Marais en train de répéter. Ce luxe fait également irruption dans l'univers sobre et austère de la famille de Sainte-Colombe à travers les habits de Marin Marais, qui signalent son ascension sociale comme musicien de cour et expriment la transformation profonde d'un jeune homme naïf en parfait courtisan. Le personnage de Marin Marais incarne en quelque sorte une exploitation du talent qui frise la prostitution. Le jugement que Sainte-Colombe porte sur son élève est sévère : « Monsieur, vous êtes un très grand bateleur. Les assiettes volent au-dessus de votre tête et jamais vous ne perdez l'équilibre mais vous êtes un petit musicien. [...] Vous devriez jouer à Versailles, c'est-à-dire sur le Pont-Neuf¹⁴. »

Par le biais du personnage de Sainte-Colombe, *Tous les matins du monde* expose un autre choix existentiel. Le vieux musicien se distingue par son refus catégorique de la gloire du monde et de la splendeur de la vie de cour qui, à ses yeux, sont les représentations extrêmes de la vanité menant directement à la chute de l'homme. Aux émissaires du roi venus pour le conduire à la cour, il donne une réponse pascalienne : « Vous êtes des noyés. Aussi tendez-vous la main. Non contents d'avoir perdu pied, vous voudriez encore attirer les autres pour les engloutir¹⁵. » Son refus de la cour et son choix d'une vie simple à la campagne font penser autant à la fameuse retraite de la princesse de Clèves qu'à l'exemple historique des solitaires de Port-Royal. À travers son personnage, roman et film évoquent donc un courant historique qui s'oppose à la toute-puissance du monarque de droit divin : le jansénisme, en privilégiant le rapport exclusif de l'homme à Dieu, crée un espace d'autonomie où l'individu échappe à l'aliénation garantie par les multiples codes de la société de cour telle que la politesse ou la galanterie.

L'opposition de Sainte-Colombe à son siècle se traduit le plus clairement dans sa conception de la musique, qui nie la fonction de divertissement et d'accompagnement assignée à celle-ci dans le cadre de la cour. Sainte-Colombe défend une conception « intériorisée » de la musique, mise au

¹³ Les références au texte renvoient à l'édition suivante : Pascal QUIGNARD, *Tous les matins du monde*, Paris, Folio Gallimard, 1993, p. 44.

¹⁴ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

service de la concentration sur soi et intimement liée au deuil. Son jeu est un acte de recueillement profond, une forme de méditation qui « favorise la plongée intérieure¹⁶ » et permet au musicien de découvrir la sphère de ses sentiments les plus secrets, des désirs et des souvenirs d'un bonheur perdu. La musique, avant tout « plainte », « lamento », devient un moyen d'évoquer la présence de la femme aimée et de la faire littéralement revenir : tel un nouvel Orphée, Sainte-Colombe réussit à conjurer la mort et à attirer sa femme par sa musique¹⁷. L'art acquiert de cette manière le caractère d'une prière, d'un dialogue avec l'au-delà, ou même d'un office religieux destiné à rendre « présent » ce qui est « absent » – comme le Dieu « caché » des jansénistes, la femme aimée et perdue, ou tout simplement le passé.

La petite collation composée d'un verre de vin et de quelques gaufrettes, qui accompagne les « visitations » de Madame de Sainte-Colombe, renvoie à l'eucharistie et rapproche la scène d'une communion, aussi bien profane que religieuse, dans la mesure où « Madame de Sainte-Colombe peut être un fantôme, mais elle peut aussi personnifier la grâce, ce moment fragile de la communion avec Dieu¹⁸ ». La transformation des éléments de la collation en une « nature morte », que Sainte-Colombe demande à son ami, le peintre Lubin Baugin, et qui copie un tableau existant du même Baugin¹⁹, souligne que la vraie fonction de l'art est de renvoyer à ce qui est absent en posant « la question de la transcendance et du rapport à l'au-delà²⁰ ». L'interprétation que Sylviane Coyault-Dublanche donne du roman de Pascal Quignard vaut également pour le film d'Alain Corneau : tous deux situent « avec insistance la création esthétique au point où se rencontrent la vie et la mort. Car tel est bien l'enjeu de la fable : interroger le pouvoir salvateur ou créateur de la musique et de l'écriture au seuil de l'au-delà²¹ ».

Toute une série de moyens esthétiques concourent à donner forme au repli sur soi de Sainte-Colombe : son immobilité physique, sa réclusion dans une petite cabane – symbole de son recueillement – et surtout son association avec l'ombre et la nuit qui ne sont éclairées que par quelques chandelles. Sainte-Colombe ressemble ainsi aux figures de Georges de La Tour, qui est pour Pascal Quignard le « maître des regards tournés en dedans²² ». Au niveau visuel, le film construit un contraste très fort entre un Sainte-Colombe « ombrageux » et un Marin Marais semblant incarner la « vie » même – énergie, sexualité, mouvement – grâce à la lumière, au jour et aux couleurs claires comme le rouge vif et le vert. Ce n'est que lors de la dernière leçon accordée par Sainte-Colombe à Marin Marais que s'annonce une synthèse des

¹⁶ Sylviane COYAULT-DUBLANCHET, « Sous prétexte de biographie. *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard », *Lendemain* 78/79, 1995, p. 18-26, p. 23.

¹⁷ Cf. DENIS, *Analyse d'une œuvre*, p. 86 et suivantes.

¹⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹⁹ Lubin BAUGIN, *Le dessert de gaufrettes*, Musée du Louvre.

²⁰ DENIS, *Analyse d'une œuvre*, p. 73.

²¹ COYAULT-DUBLANCHET, « Sous prétexte de biographie », p. 25.

²² *Ibid.*, p. 22. Pour les références à d'autres peintres que Baugin, voir aussi DENIS, *Analyse d'une œuvre*, p. 81-83.

contraires : tandis que Marin Marais pénètre dans l'ombre, Sainte-Colombe semble se tourner vers la vie, le futur, en la personne de son disciple – changement encore renforcé dans le film où Marin Marais témoigne, tel un apôtre, de la « présence » inoubliable du maître dont il va transmettre le savoir à travers sa propre œuvre.

Tous les matins du monde dessine par conséquent une image différente du XVII^e siècle, non pas unitaire, mais déchiré entre des valeurs contraires – image qui reprend en quelque sorte la subdivision traditionnelle de l'histoire littéraire entre la période « baroque » du premier XVII^e siècle et la période « classique » du siècle de Louis XIV, à cette différence près que Quignard et Corneau situent le déchirement au sein même de la seconde moitié du siècle. Dans sa réflexion esthétique, le film développe en outre une théorie sur la fonction mémorielle de l'art. Car, à l'aide de la mise en abîme des pratiques musicales et picturales de l'époque, il expose toute une poétique du roman et du film historiques en tant que genres destinés à conjurer quelque chose qui n'est plus. C'est ainsi que les références à la musique et à la peinture du XVII^e siècle ne servent pas simplement à créer une ambiance. Au contraire, l'interprétation musicale de Monsieur de Sainte-Colombe (due à Jorge Savelli, spécialiste de la pratique historique de la musique ancienne) tout comme la « récréation » d'un tableau de Lubin Baugin – lui aussi un artiste oublié du XVII^e siècle – servent ni plus ni moins qu'à faire « revivre » ces œuvres du passé dans le présent et de cette manière à « ranimer » leurs créateurs.

Quignard lui-même a expliqué que l'enjeu du roman (et donc du film) historique est pour lui de ranimer des personnages du passé : « Je pense que sans moi, peut-être qu'Albucius Silus ou que peut-être le musicien Sainte-Colombe, que Jacques Esprit peut-être, que certaines œuvres du passé n'auraient pas été ranimés ; c'est cette ranimation là que je cherche dans l'acte pieux d'aller saluer les morts²³ ». En même temps, comme l'a souligné Sébastien Denis, l'acte « mystique » à l'œuvre dans le film ne saurait boucher le fossé qui sépare passé et présent : « Le fantôme [de Madame de Sainte-Colombe] a beau être présent, réaliste, son mari ne peut pas le toucher, de la même manière que la représentation du vin et des gaufrettes n'équivaut pas au vin et aux gaufrettes. La *mimésis* a donc ses limites²⁴. » Sur le plan esthétique, l'apparition de Madame de Sainte-Colombe – si l'on en croit Denis, une pratique étrangère au genre historique²⁵ – aurait justement pour fonction de mettre en relief le caractère forcément illusoire et artificiel de toute reconstitution artistique du passé.

²³ Propos tenus par l'écrivain dans le documentaire *À mi-mots*, Pascal Quignard (2003) de Jacques Malaterre et cités ici d'après DENIS, *Analyse d'une œuvre*, p. 86.

²⁴ *Ibid.*, p. 80.

²⁵ Voir *Ibid.*, p. 85 : Denis voit dans ce recours au genre fantastique, inconciliable avec les règles du genre historique, une influence de la culture japonaise.

Malgré des différences esthétiques considérables entre les deux films, l'image du XVII^e siècle dans *Fragments sur la Grâce* présente de nombreux points communs avec celle de *Tous les matins du monde*. Dans son introduction au scénario, Vincent Dieutre précise la nature de son approche : « Le cinéma contemporain cantonne souvent le XVII^e siècle aux fastes triomphants de Versailles. Je crois urgent de soulever un autre voile. Un XVII^e siècle plus sombre, plus intérieur, plus tendu, celui des vanités, du luth, des leçons d'anatomie²⁶. » Ce qui l'intéresse, ce sont « les contrastes et les contradictions du Siècle baroque, du XVII^e siècle de Shakespeare, de Pascal et de Vélazquez » qui est pour lui un « siècle de basculement, de déchirement, de "clair-obscur"²⁷ ». Pour le réalisateur, ces contradictions trouvent leur expression privilégiée dans le jansénisme et sa conception de l'individu, « autonome, responsable tant face à ses devoirs dans le monde et la société qui l'entoure, que face à son accomplissement personnel (le "salut")²⁸ ». Il s'ensuit pour lui « une mise en cause d'une société dans laquelle l'individu se voyait surdéterminé par des circonstances sur lesquelles il n'avait aucune prise²⁹ ». Le pouvoir en place réagit à la contestation en persécutant et en interdisant le mouvement janséniste.

Dans son film, Dieutre évoque l'histoire du jansénisme à travers ses moments cruciaux : la réforme du couvent de Port-Royal-des-Champs par la mère Angélique Arnauld en 1609, bientôt suivie par l'adhésion des premiers solitaires, puis la formation du « parti » janséniste dans les années 1650, après la condamnation des *Cinq propositions* par Rome, et enfin, à l'issue d'une persécution de plusieurs décennies, la destruction complète de Port-Royal-des-Champs en 1709, débouchant sur la formation du mouvement populaire des convulsionnaires à Paris. Comme son titre l'indique, le film est caractérisé par une fragmentarisation extrême qui reflète aussi bien l'éclatement de l'unité du XVII^e siècle que la difficulté, voire l'impossibilité de reconstituer le passé.

Le film offre non pas un récit linéaire et cohérent, mais une image brisée, éclatée, une sorte de puzzle fait des matériaux les plus hétérogènes : des scènes d'interview de Philippe Sellier, dix-septième et spécialiste du jansénisme, alternent avec des images montrant le réalisateur et ses collaborateurs dans l'idyllique vallée de Chevreuse, parmi les ruines de Port-Royal-des-Champs, ou en plein Paris, dans des lieux liés à l'histoire des jansénistes comme Beaubourg, le Quartier latin, le Val-de-Grâce ou l'hôpital Cochin. À cela s'ajoutent des scènes au caractère « théâtral » qui montrent, dans une salle vide aux murs blancs, un groupe d'acteurs en train de réciter des textes du XVII^e siècle, soit des pages de Racine ou de Pascal, soit des documents liés à l'histoire du jansénisme. Le caractère fragmentaire, haché

²⁶ Vincent DIEUTRE, « Fragments sur la Grâce (2006). Scénario », in *Le style dans le cinéma contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 141-207, p. 144.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 145.

du montage du film est encore renforcé par l'insertion répétée d'une croix rouge identique à celle qu'on peut voir sur l'habit des religieuses de Port-Royal dans les tableaux de Philippe de Champaigne.

Malgré l'absence de récit continu, une histoire cohérente se dessine en creux. En effet, les scènes fictionnelles fournissent un schéma d'interprétation du matériel épars et permettent au spectateur de reconstruire une histoire. Ainsi, l'apparition intermittente de la croix rouge rappelle le chemin de croix du Christ. Cette association est renforcée par des scènes brèves dans lesquelles les acteurs composent des tableaux vivants, figurant des scènes de douleur et de souffrance en rapport avec la Passion. Le jansénisme du XVII^e siècle en tant que mouvement persécuté par l'État français (et l'Église romaine) apparaît alors comme une *imitatio Christi*. Dans un second temps, cette « réincarnation » de la Passion du Christ est transposée au réalisateur même qui, par moments, représente également des personnages de l'histoire sainte : soit qu'il prenne la position de la Madonne dans une Pietà, soit que ses mains portent des stigmates ou qu'il semble s'effondrer sous le poids de la croix. À la fin, il imite le crucifié en s'allongeant sur le pavé d'une rue de Paris. Le film en partie documentaire sur le mouvement historique du jansénisme aboutit de cette manière à une reconstitution du passé basée sur un acte d'imitation et d'identification. Comme dans *Tous les matins du monde*, la référence visuelle à l'iconographie de la Cène exprime la conviction que l'« imitation » d'une action passée peut servir à en ressusciter l'essence. Le film cesse dès lors d'être un documentaire historique au sens traditionnel pour s'approcher, selon Dieutre, d'un mode d'autofiction³⁰ ou, selon Denis, du « documentaire autobiographique³¹ ».

À travers cette « imitation » qui met en relation directe les XVII^e et XXI^e siècles, Dieutre attire l'attention sur le problème cardinal de tout film historique, à savoir sur les moyens de surmonter l'écart entre présent et passé. Pour résoudre ce problème, il évite la simple reconstruction « historicisante » pratiquée par l'historicisme du XIX^e siècle et aujourd'hui encore par la plupart des films en costumes. Au lieu de « fabriquer » une imitation de carton-pâte, le réalisateur confronte le spectateur avec le monde moderne en guidant son regard vers les traces, les vestiges du passé : ruines, pierres tombales ou même « vides », comme le trou laissé par Port-Royal-des-Champs après sa destruction. À cet égard, le traitement des textes anciens qu'il fait déclamer aux acteurs dans la prononciation du XVII^e siècle est très révélateur. Son but est de faire découvrir au spectateur moderne « ce français perdu, où chaque lettre, aujourd'hui muette, doit se faire entendre³² ». De la même manière, le montage du film, qui juxtapose sans transition des éléments hétérogènes, sert à créer un espace « qui se peuple de fantômes, voire d'une présence réelle³³ ». Le passé ainsi restitué forme un passé « étrange » aussi

³⁰ *Ibid.*, p. 207.

³¹ DENIS, *Analyse d'une œuvre*, p. 62.

³² DIEUTRE, « Scénario », p. 185.

³³ *Ibid.*, p. 169.

loin de notre présent que la langue du XVII^e siècle. La récupération du passé entreprise par Dieutre ne vise donc pas à intégrer entièrement le passé dans le présent, mais à mettre en relief son caractère « différent », son altérité³⁴. C'est grâce à cette altérité que le passé peut devenir pour l'homme d'aujourd'hui un moyen de se rebeller contre son propre temps.

Ces deux approches du passé – l'expérience de sa différence foncière et son appropriation par l'imitation – sont donc les deux côtés d'une même médaille. C'est ce qu'illustre l'avant-dernière scène du film : en imitant un comportement « ancien » (la position du crucifié), l'homme « moderne » apparaît comme une pierre d'achoppement dans le monde contemporain. En même temps, cette image explique la fascination qu'exercent le XVII^e siècle et, en particulier, le jansénisme sur l'homme d'aujourd'hui. Pour reprendre la formule de Vincent Dieutre : « Devant le triomphe du marché et sa prégnance de plus en plus évidente sur la conscience de soi, le désarroi de l'individu contemporain trouve en Port-Royal une métaphore de résistance³⁵. »

Déconstruction ou réaffirmation du « mythe » du XVII^e siècle ?

Au cours du XX^e siècle, la critique universitaire a entrepris de corriger le discours universitaire et scolaire du XIX^e siècle qui avait propagé pour des raisons idéologiques une vision unitaire et réductrice du règne de Louis XIV. C'est pourquoi la critique littéraire ne voit plus aujourd'hui dans le « Siècle classique » une époque « d'équilibre et d'harmonie », mais plutôt un temps « traversé [...] de crises et de querelles » où il convient d'exhiber « sous les configurations rétrospectives d'un ordre, avec ses règles, ses législations, ses "régents", des désordres diffus, et des incertitudes latentes » : « Quelles que soient les références à une rationalité commune et universelle, pas une seule notion, pas une seule valeur qui n'ait sa contrepartie et ne réponde virtuellement à une contre-argumentation tout aussi présente sur la scène des classicismes³⁶. »

Nous avons vu que la représentation du XVII^e siècle dans le cinéma français contemporain partageait largement cette vue renouvelée du XVII^e siècle en mettant également en relief les tensions et les conflits entre forces opposées, ce qui fait apparaître cette époque comme un temps de crise plutôt que de sérénité et de grandeur. À cet égard, on peut certainement parler de rupture avec l'héritage du XIX^e siècle. Cette contestation du pouvoir en place

³⁴ Le procédé rappelle la restauration du *Neues Museum* à Berlin par David Chipperfield, laquelle vise également à conserver les nombreuses traces que l'histoire a laissées sur la façade de l'édifice.

³⁵ DIEUTRE, Scénario, p. 145.

³⁶ Jean-Charles DARMON, Michel DELON, « Avant-propos », in Michel PRIGENT (dir.), *Histoire de la France littéraire*. Vol. 2 : *Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*, éd. par Jean-Charles Darmon et Michel Delon, Paris, PUF, 2006, p. 1-36, p. 12.

et de la société qu'il a générée est particulièrement forte dans les films analysés plus en détail, qui présentent le jansénisme comme un mouvement d'opposition³⁷. Par conséquent, c'est dans ces deux films que se manifeste le plus clairement la différence fondamentale par rapport à l'image du XVII^e siècle héritée du XIX^e siècle. Car, dès lors que le jansénisme devient une « métaphore de résistance », la fonction idéologique de la référence au Grand Siècle est pratiquement inversée : au lieu de légitimer le pouvoir en place et l'ordre social, elle remplit aujourd'hui la fonction contraire, à savoir justifier l'opposition au pouvoir (État absolu ou économie) et défendre les droits de l'individu face à une situation qui cherche à annihiler son autonomie.

Derrière cette apparente rupture avec le XIX^e siècle, il faut toutefois noter des continuités profondes. Une de ces continuités réside dans la conscience de l'historicité, de la différence infranchissable entre passé et présent, laquelle constitue jusqu'à aujourd'hui l'une des conditions de la modernité. C'est précisément cette conscience de la différence et de l'altérité du passé par rapport au présent qui caractérisent les meilleurs films historiques contemporains tels que *Fragments sur la grâce* et *Tous les matins du monde*. Dans ces deux films, la reconstitution du passé n'est possible que de manière momentanée, soit grâce à une conjuration quasi magique, propre à l'art, qui consiste à « ranimer » ce qui n'est plus, soit grâce à un travail minutieux de déconstruction des espaces historiques de mémoire.

Cette conception de l'art vu comme une force mémorielle implique aussi le renoncement à la conception d'une modernité absolue et radicale, exigeant à tout prix la nouveauté. La référence à l'histoire par le biais d'une intermédialité et d'une intertextualité qui activent la mémoire culturelle du spectateur reste ou redevient dans ces films un élément constitutif de la création artistique. De ce point de vue, l'œuvre de Quignard/Corneau est particulièrement instructive. En peignant la transmission du savoir d'un maître à son disciple, elle fournit une poétique du roman et du film historiques en tant que genres qui revisitent le passé et l'héritage qu'il a laissé. Le retour au passé n'est donc pas fortuit. Il est porté – en plus du désir d'éterniser ce qui ne cesse de disparaître – par la conviction de l'importance du passé pour le présent. Car le passé contient un savoir qu'il faut transmettre aux générations futures où il pourra porter des fruits, non par l'acte d'une simple imitation extérieure, mais par l'appropriation spirituelle de la leçon du maître. En mettant en scène deux générations de musiciens, *Tous les matins du monde* reflète le fait que, d'une part, le film historique s'intéresse à une époque éloignée dans l'histoire et que, d'autre part, la perspective dans laquelle il « voit » et « montre » cette époque est celle de son propre temps,

³⁷ Cela vaut également pour Quignard qui reprend le thème de Port-Royal dans *Les Ombres errantes* (2002), ce que Denis (*Analyse d'une œuvre*, p. 69) commente de la manière suivante : « Il s'y intéresse, de nouveau, sans doute plus pour le potentiel de rébellion et de liberté que le mouvement représente que pour le type de religion qu'il déploie. »

de sorte que sa représentation du passé est toujours influencée par ses propres intérêts³⁸.

Cependant, cette conception d'un pouvoir magique, quasi mystique de la littérature et du septième art n'en constitue pas moins un héritage du XIX^e siècle. Car la sacralisation de la littérature du XVII^e siècle est un élément décisif du processus de canonisation dont elle est l'objet. L'évocation du XVII^e siècle à travers l'histoire du jansénisme, que nous ne retrouvons pas seulement dans les œuvres de Quignard/Corneau et de Dieutre, mais aussi dans les nombreuses adaptations cinématographiques de la *Princesse de Clèves*, pourrait donc aussi être lue comme actualisation déconstructive d'un discours remontant au XIX^e siècle. Le résultat de notre analyse est par conséquent ambivalent. Même si le XVII^e siècle ne représente plus le mythe d'un âge d'or culturel et politique, il reste une référence pour la réflexion et la création artistiques actuelles. À travers les productions cinématographiques contemporaines, il se révèle être un lieu de mémoire central, c'est-à-dire un « point de cristallisation de la mémoire et de l'identité collective de longue durée » qui est transmis et retravaillé de génération en génération, soumis régulièrement à des réinterprétations et doté de significations et fonctions nouvelles³⁹. Il permet aux réalisateurs d'aujourd'hui de refléter la situation de l'homme et de l'art au début du XXI^e siècle. Mais ce n'est pas tout : tout comme pour l'école laïque, « le but de la fiction historique reste, sauf exception, de créer et d'entretenir la cohésion sociale », but qui n'exige pas seulement la réactualisation de la mémoire collective des époques considérées comme siècles fondateurs, mais aussi la réinterprétation permanente de cette mémoire collective tenant compte des changements survenus dans la société⁴⁰. C'est dans cette consécration définitive du XVII^e siècle en tant que patrimoine culturel national que réside l'apport essentiel du XIX^e siècle au discours identitaire.

³⁸ Pour la problématique de l'ancrage du film historique dans une double temporalité, voir AMY DE LA BRETÈQUE, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Première partie, chap. 1.

³⁹ Voir Étienne FRANÇOIS, « Pierre Nora und die "Lieux de mémoire" », in Pierre NORA (dir.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, Munich, Beck, 2005, p. 7-14, p. 9, où le « lieu de mémoire » est défini comme « materiellen wie auch immateriellen, langlebigen, Generationen überdauernden Kristallisationspunkt kollektiver Erinnerung und Identität, der [...] sich in dem Maße verändert, in dem sich die Weise seiner Wahrnehmung, Aneignung, Anwendung und Übertragung ändert ».

⁴⁰ La place occupée par les femmes dans le nouveau film historique révèle à quel point la représentation de réalités entièrement passées sous silence par une historiographie patriarcale sert à accompagner et à légitimer des processus en cours dans la société contemporaine. Voir SELLIER, « Constructions féministes dans le film patrimonial contemporain ».